

NOTAS DE TRABALHO SOBRE HORACIO QUIROGA. LITERATURA, CINEMA, PSICANÁLISE: PROJEÇÕES E INTERSECÇÕES DE CAMPO

MIRIAM V. GÁRATE

Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O texto visa a um mapeamento de questões presentes na produção escrita de Horacio Quiroga, passíveis de serem lidas na encruzilhada literatura/cinema/psicanálise. Nesse marco, são examinadas as seguintes categorias: *situação cinema* (vinculações desta com as noções de sonho e fantasia); identificação e projeção; estágio do espelho (papel do olhar, tanto do espectador quanto das imagens filmadas); pulsão de repetição.

Palavras-chave

Horacio Quiroga; literatura; cinema; psicanálise.

Abstract

The aim of this paper is to outline issues present in Horacio Quiroga's written work that can be read in the intersection between literature/cinema/psychoanalysis. Within this framework, the following categories are examined: cinema situation (and its links with the notions of dream and fantasy); identification and projection; mirror stage (the role of the gaze, from the point of view of the spectator as well as of the images shot); repetition compulsion.

Keywords

Horacio Quiroga; literature; cinema; psychoanalysis.

A fecundidade de algumas noções oriundas da psicanálise para refletir sobre a *situação cinema* foi amplamente explorada, em finais dos anos 1960 e especialmente nas décadas de 1970 e 1980, por intelectuais como Jean-Louis Baudry, Cristian Metz, Roland Barthes, Félix Guattari (ainda que nesse caso para efetuar uma dupla condenação: a da psicanálise e a do cinema), René Predal etc. Menos explorado, talvez, foi o caráter por vezes precursor, nesse sentido, tanto de ficções literárias de tema cinematográfico como de ensaios sobre o cinema, produzidos por diversos escritores nas primeiras décadas do século XX, o que equivale a dizer durante o período de emergência, expansão e consolidação da “fábrica de sonhos”. Não que inexistam trabalhos orientados nessa direção ou em direções complementares. Basta citar a título de ilustração o livro organizado por Jérôme Prieur intitulado *Le spectateur nocturne*,³⁰⁸ compilação de longo alcance que reúne trechos de um variado elenco de autores sobretudo europeus e norte-americanos. Entretanto, quando se pensa nos escritores da América Latina, especialmente, percebe-se que o território a explorar continua sendo vastíssimo.³⁰⁹

³⁰⁸ J. Prieur, *Le spectateur nocturne*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahier du cinéma, 1993. Existe tradução em português: *Idem, O espectador noturno. Os escritores e o cinema*, trad. Roberto Paulino, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

³⁰⁹ Digna de nota desse ponto de vista, apesar de norteadas por um objetivo inteiramente diverso ao deste trabalho, é a coletânea organizada por Jason Borge, *Avances de Hollywood. Crítica Cinematográfica em Latinoamérica, 1915-1945*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

Estas notas objetivam fazer um mapeamento de questões presentes na produção escrita do *rioplatense* Horacio Quiroga (Salto, Uruguai, 1878; Buenos Aires, Argentina, 1937), passíveis de serem lidas na encruzilhada literatura/cinema/psicanálise. Cinéfilo, aberto defensor da sétima arte num horizonte histórico em que não poucos espíritos “elevados” mostravam-se ainda reticentes diante dessa nova manifestação cultural; comentarista e crítico das principais estréias da época em diversas revistas (*Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar*), autor de breves artigos consagrados a refletir sobre as principais questões atinentes à linguagem fílmica (vínculos com outras artes, em especial, o teatro, papel dos letreiros e do escrito, função do roteiro etc.), Quiroga foi um intérprete sagaz dos efeitos propiciados pela *situação cinema* e fez deles o núcleo nevralgico de algumas de suas narrativas, bem como o objeto de reflexão de não poucos ensaios.

Em um artigo anterior³¹⁰ referi-me ao “trânsito” permanente entre ambas as instâncias, característica que propicia a inserção do registro crítico no ficcional e vice-versa, isto é, o aproveitamento ficcional de asserções postuladas pelo discurso crítico. A maneira de exemplo cabe mencionar os breves ensaios consagrados a salientar o poder de ilusão e de perpetuação da imagem cinematográfica (“Las cintas de ultratumba” – *Caras y Caretas* N.1132, 12.6.1920, “Cine de ultratumba” – *Atlántida* N. 238, 26.10.1922), matéria-prima encenada com variações nos contos *El espectro* (1921) e *El puritano* (1926) ou, em sentido inverso, as considerações sobre os estilos de atuação norte-americano e europeu postas na boca das personagens de *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919).

Dado o intuito destas notas, farei um uso indistinto desse *corpus* e tentarei confrontá-lo com alguns conceitos propostos por estudiosos do cinema. Nesse ir e vir, o lastro psicanalítico de alguns desses conceitos, bem como sua sintonia com o *corpus quiroguiano* em foco se tornarão visíveis.

I

Começo pelos aspectos definidores *situação cinema*, denominação proposta por Hugo Mahuerhofer em 1949 para se referir aos fatores co-presentes na projeção de um filme, que acarretam uma mudança na consciência do espectador: a) isolamento do mundo exterior e de suas fontes de estímulo; b) alteração das sensações de tempo e de espaço; c) passividade física do espectador.³¹¹ Passividade, isolamento e alteração espaço temporal aliam-se para propiciar uma experiência que se constitui como cancelamento provisório da realidade imediata, como

³¹⁰ M. V. Gárate, “Fantasmas na (da) Tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga”, *Remate de Males*, v. 2, n. 25, segundo semestre de 2005.

³¹¹ Hugo Mahuerhofer, “A psicologia da experiência cinematográfica”, in Ismail Xavier (org.) *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilme, 1986, p. 375-80 [traduzido de “Psychology of filme experience” in Richard Dyer Maccan (org.) *Filme: a montage of theoris*, New York, 1966]. Fazendo uma recapitulação das reações suscitadas ao permanecer dentro de uma sala escura, Mahuerhofer refere-se a cada um desses fatores nos seguintes termos: “alteração na *sensação de tempo*, no sentido de um retardamento do curso normal dos acontecimentos” cujos efeitos “podem ser agrupados sob o denominador comum: a sensação de tédio (caracterizada pela falta de ‘algo acontecendo’ e que denota o vazio da pessoa entediada)”; alteração da *sensação de espaço*, no sentido de “a iluminação insuficiente tornar a forma dos objetos menos definida, dando à imaginação maior liberdade de interpretar o mundo que nos cerca. Quanto menor a capacidade do olho humano de distinguir com clareza a forma real dos objetos, maior o papel desempenhado pela imaginação [...]. Essa modificação da sensação de espaço anula parcialmente a barreira entre a consciência e o inconsciente” (*ibidem*, p. 376). “Os efeitos psicológicos da sensação modificada de tempo e espaço – i.e., o tédio incipiente e a exacerbação da atividade da imaginação – desempenham papéis decisivos na situação cinema. Ao se fazer a escuridão dentro do cinema, essas mudanças psicológicas são acionadas. O filme na tela vem de encontro tanto ao tédio incipiente como à imaginação exaltada, servindo de alívio para o espectador, que adentra uma realidade diferente, a do filme” (*ibidem*, p. 377). No que diz respeito à passividade, por último, o autor afirma: “a rapidez com que se instalam esses efeitos é propiciada por outro elemento essencial da situação cinema, a saber, o *estado passivo* do espectador [...] o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade – condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a situação cinema e o estado do sono” (*ibidem*, p. 377-8).

fuga voluntária em relação a esta e, correlativamente, como mergulho em uma realidade imaginária cujo poder de ilusão, pela força de presença da imagem fílmica e dos procedimentos inerentes à montagem clássica, é decididamente mais forte que o da representação teatral ou da literatura.³¹² A relação a um tempo excludente e íntima das duas “realidades” em jogo, a lógica de sua alternância e algumas de suas características, permitiram postular desde relativamente cedo no âmbito das teorizações cinematográficas a associação com o par vigília/sonho, na qual coube ao cinema um papel homólogo ao do segundo termo. Abolindo temporariamente a dimensão diurna e as frustrações que essa impõe, a sala obscura oferece ao espectador uma tela na qual se projetam (e ele pode projetar) fantasias compensatórias.

Esse dispositivo é nitidamente delineado por Quiroga em vários textos; entre outros, no relato satírico intitulado *Miss Dorothy Phillips, mi esposa, encenação en abîme* da imbricação cinema/sonho³¹³ que se inicia da seguinte forma:

Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella. Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño – como cuadro, a efectos de la exportación a un americano del sur –. Estoy apenas en regular posición, y gozo de buena salud. Voy pasando la vida sin quejarme demasiado, muy poco descontento de la suerte, sobre todo cuando he podido mirar de frente un par de hermosos ojos todo el tiempo que he deseado.³¹⁴

³¹² Clément Rosset destaca essa qualidade diferencial em *Propos sur le cinéma*, Paris, Presse Universitaire Française, 2001. Cito uma passagem: “A grande magia do cinema consiste em convidar imperativamente ao espetáculo de uma realidade ao mesmo tempo diferente e semelhante, a um *outro* que não difere verdadeiramente do *mesmo* ao qual estamos habituados [...]. Pois a evasão mais benéfica não consiste tanto em fugir da realidade como em circular, à vontade, por uma realidade paralela e, por assim dizer, gêmea. Não há melhor distração *no* e *do* mundo, do que nele permanecer mudando apenas e imperceptivelmente de tempo e de lugar. Jamais se abandona tanto o mundo, como quando nele se permanece em pensamento e se confronta essa imaginação do real àquela de um outro real que lhe é comparável em tudo. Imaginação, não de outro mundo, mas de ‘outra cena’, como diz Octave Mannoni, quem distingue a esse respeito, em *Clef pour l’imaginaire ou l’autre scène*, duas formas de imaginação: a imaginação do irreal, alucinatória e mórbida e a imaginação de outro real, simples variante da realidade que modifica a disposição desta por meio da fantasia, mas respeitando sua lei. A imaginação delirante pretende mudar de mundo, a imaginação ‘normal’ conforma-se com mudar de cena. Sem dúvida, artes anteriores ao cinema visaram produzir o tipo de prazer que o cinema iria levar a seu ponto extremo, sugerindo, como o cinema, uma espécie de realidade paralela, convidando a fruir de um estado de coisas ao mesmo tempo próximo e diferente daquele que experimentamos na realidade cotidiana. É o caso principalmente do teatro, que exhibe claramente à vista do público essa ‘outra cena’ da qual fala Mannoni, bem como o caso do romance, que convida o leitor a abandonar toda preocupação, para se interessar por uma cena notavelmente mais distante que a cena teatral. É necessário destacar, todavia, que a passagem da realidade familiar aos olhos do espectador ou do leitor, para essa outra realidade que o teatro ou o romance visam instituir, é em ambos os casos uma tarefa árdua. No teatro, quando o telão se levanta, o espectador precisa de um certo tempo para mudar de cena; no romance, a aclimação à nova cena é ainda mais difícil e problemática. O cinema cumpre sem esforço nem demora essa passagem por meio de uma simples movimentação de câmera” (*ibidem*, p. 68-70, tradução minha).

³¹³ A representação *en abîme* decorre do fato de o texto se apresentar, até as últimas linhas, como um empreendimento eventualmente “real” e fortemente “realista” (ainda que também e por isso mesmo fortemente delirante) do narrador-protagonista, no intuito de seduzir uma das estrelas do período silente: Dorothy Phillips. No desenlace, porém, a totalidade da narrativa (de uma narrativa que em seu decurso lança mão a cada passo do imaginário cinematográfico e das diversas instâncias de realização fílmica: *casting*, roteiro, direção, atuação, cenas etc.) revela ser um sonho do protagonista que, ao acordar, decide remeter a carta/conto à atriz homônima. Sobre esta questão cf. meu *paper* “Acerca de um Conto que é um Sonho que é o Roteiro de um Filme que... Em torno a *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*”, XI Encontro Regional da Abralic, São Paulo, julho de 2007 (no prelo).

³¹⁴ Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue, [s. l.], Colección Archivos, ALLCA XX, 1996, p. 436.

A essa sumária auto-apresentação, que acentua simultaneamente as insuficiências da vida real (o “*pobre diablo*” se referirá de imediato às mazelas da instituição matrimonial e a sua condição de solteiro inveterado), os estereótipos cristalizados pelo cinema e introjetados pelo espectador (o “*pobre diablo*” é “*alto, delgado y trigueño*”, como corresponde a um “*americano del sur*”), a função evasiva e compensatória da tela e – sobre este aspecto voltarei de imediato – a dimensão do olhar, segue-se uma consideração explícita sobre a força do imaginário vivenciado na *situación cinema*:

Siendo como soy, se comprende muy bien que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva era por la que cuento las noches sucesivas en que he salido mareado y pálido del cine, porque he dejado mi corazón, con todas sus pulsaciones, en la pantalla que impregnó por tres cuartos de hora el encanto de Brownie Vernon [...] En ciertos malos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día, en mi oficina y el ambiente normal de Buenos Aires, y la otra, de noche, que se prolonga hasta el amanecer. Porque sueño, sueño siempre.³¹⁵

De um lado, a vida e suas restrições sobretudo no que diz respeito à moral (sexual), aos códigos de comportamento masculinos e femininos – temática recorrente na obra do autor; de outro lado, o desejo (imaginariamente) saciado de *olhar de perto* e *à vontade*, motivo retomado em vários artigos e ficções de Quiroga. Também, evidentemente, o desejo de *ser olhado*, pois é precisamente nesse espelho imaginário (no imaginário que aí se funda), que o *efeito sujeito* pode emergir.

II

Volto à questão apontada no parágrafo precedente a fim de examinar os diversos aspectos e instâncias envolvidos na dimensão do olhar, seu *modus operandi*, seus desdobramentos e efeitos – na vida e no cinema, ou melhor, no cinema “por contraposição” e como compensação à vida.

Cito mais uma vez as eloquentes considerações de Guillermo Grant/Quiroga, no início de *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*:³¹⁶

Voy pasando la vida sin quejarme demasiado, muy poco descontento de la suerte, sobre todo *cuando he podido mirar de frente un par de hermosos ojos todo el tiempo que he deseado*. Hay hombres que si algo le reprochan a la vida es no haberles dado tiempo para redondear un hermoso pensamiento. Son personas de vasta responsabilidad moral ante ellos mismos, en quienes no cabe, ni en posesión ni en comprensión, la frivolidad de mis treinta y un años de existencia. Yo no he dejado, sin embargo, de tener amarguras y aspiracioncitas, y por mi cabeza ha pasado una que otra vez algún pensamiento. Pero en ningún instante la angustia y el ansia han turbado mis horas como *al sentir detenidos en mí dos ojos de gran belleza [...]*. Si yo fuera dictador decretaría la muerte de toda mujer que presumiera de hermosa teniendo feos ojos [...]. Faltan los ojos, falta todo. – El alma se ve en los ojos – dijo alguien. Y el cuerpo también, agrego yo [...] Con esta indignación y este deleite he pasado los treinta y un años de mi vida esperando, esperando. *Esperando qué? Dios lo sabe. Acaso el bendito país en que las mujeres consideren cosa muy ligera mirar largamente en los ojos a un hombre a quien ven por primera vez. Porque no hay suspensión de aliento, absorción más paralizante que la que ejercen dos ojos*

³¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 436-8.

³¹⁶ A possibilidade de considerar essa personagem uma espécie de *alter ego* da *persona* do autor fundamenta-se não só na semelhança de idéias e de opiniões de um e de outro – expressa no primeiro caso através da ficção e no segundo caso por meio da crítica jornalística –, como se vê reforçada pela escolha do pseudônimo com o qual Horacio Quiroga assinou alguns artigos jornalísticos sobre cinema: El esposo de Dorothy Phillips.

*extraordinariamente bellos.... Esto, cuando nos miran por casualidad: porque si el amor es la clave de esa casualidad, no hay entonces locura que no sea digna de ser cometida por ello.*³¹⁷

Nenhuma dúvida acerca da pregnância, da força desejante que se articula no jogo: olhar, ver (amar) o outro/ ser olhado, ser visto (ser amado) pelo outro. Mas, correlativamente, nenhuma dúvida quanto às limitações impostas a esse jogo no plano da vida real representada, plano no qual vigora a raridade, excepcionalidade ou escassez do evento, sua brevidade no tempo e sua efetuação à distância no espaço, longe do corpo furtivamente contemplado. Daí a “espera” enunciada pelo narrador, espera que vem a ser de imediato preenchida precisamente pela imagem cinematográfica:

Siendo como soy, se comprende muy bien que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva era por la que cuento las noches sucesivas en que he salido mareado y pálido del cine, porque he dejado mi corazón, con todas sus pulsaciones, en la pantalla que impregnó por tres cuartos de hora el encanto de Brownie Vernon.

Los pintores odian al cinematógrafo porque dicen que la luz vibra infinitamente más que en sus cuadros. Lo ideal, para los pobres artistas, sería pintar cuadros cinematográficos. Los comprendo bien. Pero no sé si ellos comprenderán *la vibración que sacude a un pobre mortal, de la cabeza a los pies, cuando una hermosísima muchacha nos tiende por una hora su propia vibración al alcance de la boca. Porque no debe olvidarse que contadísimas veces en la vida nos es dado ver tan de cerca de una mujer como en la pantalla.* El paso de una hermosa chica a nuestro lado constituye ya una de las pocas cosas por la cual valga la pena retardar el paso, detenerlo, volver la cabeza – y perderla- No abundan estas pequeñas felicidades

Ahora bien: *qué es este fugaz deslumbramiento ante el vértigo sostenido, torturador, implacable, de tener toda una noche a diez centímetros los ojos de Mildred Harrys? A diez, a cinco centímetros! ... cuando una hermosa estrella detiene y abre el paraíso de sus ojos, de toda la vasta sala, y la guerra europea, y el éter sideral, no queda nada más que el profundo edén de melancolía que desfallece en los ojos de Miriam Cooper [...]* Hay hombres que se han enamorado de un retrato y otros que han preferido perder para siempre la razón por tal o cual mujer a la que nunca conocieron. Por mi parte, cuanto pudiera yo perder – incluso la vergüenza – me parecería un bastante buen negocio si al final de la aventura Marion Davies – pongo por caso – me fuera otorgada por esposa.³¹⁸

Contemplar (e ser contemplado) morosamente, uma hora, toda uma noite: tempo demorado de exibição/exposição da imagem cinematográfica que prolonga a fruição do espectador, que lhe oferece um substituto de duração muito maior ao das “pequenas felicidades” experimentadas na vida.³¹⁹ Contemplar (e ser contemplado) de perto, a dez, a

³¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 437-438 (os grifos em fonte normal são meus).

³¹⁸ *Idem, ibidem* (os grifos em fonte normal são meus).

³¹⁹ Em um artigo publicado na revista *Caras y Caretas*, que leva o título de “Variedades”, Horacio Quiroga se debruça novamente sobre a temporalidade diferencial vida/cinema e suas implicações: “A qué se debe el particular encanto que despiertan y ejercen las estrellas de cine? A su hermosura? Alrededor nuestro, a nuestro lado, viven y latén mujeres de inexpressable encanto, que un día cruzaron la calle o pasaron en tranvía. [...]”. Partindo dessa constatação, que faz pender a balança da beleza em favor das mulheres de carne e osso, Quiroga se pergunta o motivo que faz os homens se apaixonarem pelas *stars* e “afogarem suas almas nas salas de cinema”. A resposta, reitera as observações de Guillermo Grant: “*porque la hermosa chica que toma el tranvía se lleva con ella el tiempo que hubiéramos necesitado para adorarla. Fue nuestra estrella de Belén un solo segundo, y la adoración, ya a puerta de alma, se extinguió en su breve llama.* Pero la estrella de cine nos entrega sostenidamente su encanto, nos tiende sin tasa de tiempo cuanto en ella es turbador: ojos, boca, frescura, sensibilidad arrobada y arranque pasional. Es nuestra, podemos admirarla, absorberla cuarenta y cinco minutos

cinco centímetros, suscitando uma ilusão de proximidade, de contato, de fusão, que abole ou suprime distâncias dando forma a um processo de mão dupla: por um lado, a estrela “sai” da tela e se projeta em direção ao espaço “real” (ao extra-campo); por outro lado, e mais importante ainda, ao se identificar com o filme em curso, o espectador se projeta para dentro da tela, “entra” na fita.

III

Desde relativamente cedo a evasão proporcionada pela situação cinema foi concebida a partir dos conceitos de *identificação* – da consciência do espectador com o os sujeitos do filme – e de *projeção* – do espectador nos sujeitos e peripécias do filme –, tanto por realizadores quanto por estudiosos provindos de diversas áreas. Cabe destacar, nesse sentido, o nome de Béla Balázs, cineasta e importante teórico do cinema na primeira metade do século XX que sintetiza os principais aspectos do processo em pauta do seguinte modo:

Algumas pessoas acreditam que as novas formas de expressão proporcionadas pela câmera se devem apenas à sua mobilidade. Ela não só nos mostra novas imagens o tempo todo, como também o faz de ângulos e distâncias que mudam constantemente. Aí estaria a novidade histórica do cinema.

É verdade que a câmera cinematográfica revelou novos mundos até então escondidos de nós... Uma novidade mais importante e decisiva foi o fato de que o cinema não mostrava outras coisas, e sim as mesmas, só que de forma diferente: no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte [...].

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem.

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é delas que vemos Romeu e Julieta. Nos olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu... Nosso olho e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens do filme [...].

Nada comparável a este efeito de “identificação” já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística.³²⁰

De uma perspectiva complementar, a abordagem sócio-antropológica, proposta por Edgar Morin em seu clássico *Le cinéma ou l’homme imaginaire* (1958), faz do processo de identificação/projeção o elemento-chave de uma reflexão que postula a existência de continuidades entre representações e práticas culturais associadas à figura do duplo, ao culto dos mortos, aos amuletos nas ditas sociedades primitivas e suas modernas figurações tecnológicas: a fotografia como objeto de culto, de adoração, como fetiche; a imagem cinematográfica como nova materialização do duplo, do espectro, do fantasma. *Homo faber* e *homo demens* ao mesmo tempo – e a despeito da passagem do tempo –, o homem contemporâneo se lança à invenção de novas tecnologias e instrumentos postos a serviço da satisfação de desejos arcaicos, fenômeno pelo qual a invenção do cinema constituiria um caso paradigmático.

continuos” (Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*, estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez, compilación de textos, Gastón Gallo, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 43-4 (os grifos em fonte normal são meus).

³²⁰ Bela Balázs, “A câmera criativa”, in Ismail Xavier (org.) *A experiência do cinema. Antologia*, op. cit., p. 84-5 (Nós estamos no filme; parte do cap VI do livro *Teoria do cinema - Natureza e evolução de uma nova arte* [1945]).

Referindo-se à mencionada obra, Ismail Xavier afirma:

Edgard Morin fez do processo de identificação/projeção praticamente o núcleo de seu livro. Neste trabalho, que ele próprio denomina ensaio antropológico, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. A participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema” (p. 91 do original francês), ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematógrafo (técnica de duplicação), sendo materialização daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”. Portanto, nesta quase identidade (cinema = imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema.³²¹

O que encenam os contos *quiroguianos* de temática cinematográfica, se não o constante deslizar em direção à tela (e vice-versa) por obra da participação afetiva do espectador e do jogo de identificações/projeções que ela supõe? Em *Miss Dorothy Phillips*, Grant “viaja” a um mundo “real” moldado pelo cinema (primeiramente Nova York, depois, Los Angeles) e explora cada uma das várias instâncias envolvidas, assumindo sucessivamente o papel de responsável pelo *casting*, de roteirista, de diretor, de co-protagonista etc., para concluir enredando-as em uma carta/conto, que finalmente revela ser um sonho arquitetado como um filme, ao qual a suposta vida “real”, representada em seu interior, copia. Ao longo desse percurso, o texto desnuda os mecanismos em que se funda o imaginário fílmico clássico e seu poder de ilusão evidencia os estereótipos em torno dos quais ele se estrutura mas, concomitantemente, os consagra, os celebra, os endossa.

Em *El espectro*, o mesmo Grant, agora transformado em escritor e freqüentador dos *sets hollywoodianos*, protagoniza fora da tela um enredo sentimental inteiramente formatado, mais uma vez, pelos *topoi* desse gênero cinematográfico e acaba confrontando-se em um duelo imaginário com o espectro do amigo/rival, do ator “traído” (e já falecido), durante a projeção da fita, no interior de uma sala escura. A identificação projetiva, nesse caso, dá forma a um movimento de convergência, a um encontro fantasmático – forjado por repetição – entre o duelista que sai do filme e o espectador que nele mergulha, Guillermo Grant (“único responsável”, é claro, por ambos os processos e pelo cruzamento/intersecção de olhares que o comanda).

Em *El puritano*, a personagem do título anima a cada noite a imagem fílmica da estrela que se suicidara por sua causa e acaba sucumbindo ao desejo de ir a seu encontro (aproveito para assinalar que os três relatos se organizam em torno da geometria de um desejo

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 16-17. Xavier faz restrições pertinentes aos postulados do sociólogo francês, ao sustentar de imediato que: “Dada sua perspectiva, vinculada a uma certa antropologia, Morin não parte para a defesa ou ataque de tal fenômeno, do ponto de vista ideológico ou estético (a sua própria definição do estético vai passar pela noção de participação afetiva). Ele está convicto de que esta relação, que um cinema particular num momento particular estabeleceu com o espectador, é imperativa, fazendo parte da essência do novo veículo” (*ibidem*, p. 17, os itálicos são meus). Todavia, dado que tanto a crítica quanto a ficção *quiroguiana* têm como foco exclusivo precisamente esse cinema e esse momento particular (ainda hegemônico, de fato), considero que as noções de identificação, de projeção e de participação afetiva revelam-se operativas para a análise.

triangular sobre cujo lastro edípico é desnecessário insistir,³²² e que o fazem valendo-se de diversos códigos: o da comédia ou da sátira em *Miss Dorothy*, o do melodrama em *El puritano* e *El espectro*). Em *El vampiro*, antes de ser submetida a prova graças à mediação da técnica, a força projetiva (alucinatória?) do sujeito é enunciada quase em “estado bruto”, por assim dizer.³²³

IV

A releitura dos fenômenos apontados em termos “estritamente” psicanalíticos seria efetuada principalmente por Jean-Louis Baudry e retificada parcialmente em alguns de seus excessos e imprecisões, como bem assinala Ismail Xavier, por Cristian Metz. No item “A tela-espelho: especularização e dupla identificação”, Baudry transpõe os postulados lacanianos acerca do estádio do espelho para os efeitos deflagrados pela situação cinema. Com esse intuito, primeiramente resgata os principais traços do dispositivo cinematográfico: escuridão isolamento e reflexibilidade (ambigüidade) da imagem refletida, visto que se trata do reflexo de uma imagem e não da realidade (vale destacar que a visão monocular/central própria do espaço renascentista – lugar de um olho/sujeito/consciência –, longe de ser negada pela imagem fílmica é relançada graças a um olho-câmera que promove a ilusão de mobilidade, de continuidade – e, portanto, de sentido, mas também de *sujeito* –, mediante a projeção – negada – de imagens fixas e descontínuas). De imediato Baudry volta-se para a premissa do estádio do espelho como formador do *eu* a título de formação imaginária e para as condições nas quais se dá semelhante processo no âmbito do psiquismo infantil: de um lado, “imaturidade motriz” do *infans*, dado da ordem da insuficiência, por assim dizer, de outro, “maturação precoce da organização visual”, dado da ordem da antecipação, da promessa de um vir a ser inscrito na imagem refletida. Considerando que durante a projeção cinematográfica o espectador experimenta condições análogas (suspensão da motricidade, preponderância da função visual), “talvez fosse possível supor algo mais que uma mera analogia” entre ambos os dispositivos, bem como pressupor que a “impressão de realidade” atribuída ao cinema encontraria sua origem precisamente aí, nessa repetida *mise en scène* chamada a desempenhar “a função de ocultação ou de preenchimento da separação, da dissociação do sujeito na ordem do significante”.

Transcrevo uma passagem na qual Baudry enuncia os corolários de sua hipótese:

A descoberta, por Lacan, da origem do eu na ordem do Imaginário subverteu singularmente de fato a máquina ótica do idealismo, que a sala de projeção escrupulosamente reproduz. Mas o eu não é, nem em sua construção inaugural e constituinte, acolhida como proveniente da ordem específica do imaginário. Será, pelo contrário, constituído em sua repetição, a título de verificação. Também vimos que a “realidade” que o cinema mima é, antes de tudo, a realidade de um “eu”. Mas como a imagem refletida não é a do próprio corpo, mas a de um mundo e de um mundo já dado como sentido, distinguir-se-á um duplo nível de identificação: o primeiro ligado à própria imagem (entendida segundo seus deslocamentos espaço-temporais – derivando da personagem enquanto foco de identificações secundárias, portadora de uma identidade que pede sem cessar para ser apreendida e reestabelecida). O segundo, ligado

³²² Sobre o caráter mimético do desejo e sua organização triangular no relato romanesco cf. René Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1972.

³²³ Cito a meditação de Guillermo Grant acerca das excentricidades do senhor Rosales, a quem acaba de conhecer e que vem confessar seu sonho de “corporizar” as imagens projetadas na tela, com o auxílio dos raios N: “Encerrarse en las tinieblas con la placa sensible ante los ojos y contemplarla hasta imprimir en ella los rasgos de una mujer amada, no es una experiencia que cueste la vida. Rosales podía intentarla, realizarla, sin que genio alguno puesto en libertad, viniera a reclamar su alma. Pero la pendiente ineludible y fatal a que estas fantasías arrastran, era lo que me inquietaba en él y temía por mí” (*El vampiro, Todos los cuentos*, op. cit., p. 720).

*à ordem que permite a aparição e coloca em cena o sujeito transcendental, ao qual a câmera substitui, constituindo e dominando objetos intramundanos. O espectador identifica-se, pois, menos com o representado do que com aquilo que anima ou encena o espectáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima –obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta, de certo, a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmera. Exatamente como o espelho reúne, dentro de uma espécie de integração imaginária do eu, o corpo despedaçado, o ego transcendental reúne os fragmentos descontínuos dos fenômenos, das vivências, em um sentido reunificador; através dele, cada fragmento adquire sentido se integrando a uma unidade “orgânica”.*³²⁴

Uma dupla identificação – com a imagem/personagem refletida na tela/espelho e com o ego/olho/câmera que dá a ver – comanda, pois, o imaginário do espectador cinematográfico, de um espectador que encontra no Guillermo Grant de *El espectro*, ou no protagonista de *El puritano*, duas representações ficcionais consumadas ao mesmo tempo que consumidas (inumadas) por um outro mecanismo revelado pela psicanálise.

V

Desloco o foco em direção a um motivo de presença marcante nos dois relatos antes mencionados: o da repetição, o da compulsão a voltar noite após noite para assistir a “mesma” fita, compulsão que governa as ações dos protagonistas em ambos os casos. Talvez, não por acaso, o desfecho desse ato reiterado que endereça o olhar para o espectro cinematográfico do ator ou da atriz falecidos seja também ele da ordem da repetição e, mais importante ainda, de uma repetição condizente àquilo que, conforme Freud, pulsa em cada um de nós, para além do princípio do prazer.

Faço um esboço sumário de alguns aspectos relevantes de ambas as tramas para o exame dessa questão. Tanto um conto quanto o outro são narrados por espectros (duplos) de pessoas/personagens outrora vivos (Guillermo Grant, um dos protagonistas da narrativa em curso, em *El espectro*; uma testemunha do desenrolar dos acontecimentos, em *El puritano*). Tanto um conto quanto o outro se inscrevem no marco do fantástico, o qual equivale a filiá-los a um gênero que, de acordo com a clássica hipótese de Todorov, teria se dissipado com o surgimento da psicanálise e subsumido no interior da psicanálise, teoria voltada para o “mesmo” repertório temático do fantástico (de fato, a sintonia entre os motivos das narrativas *quiroguianas* e os examinados por Freud em *O estranho* resulta evidente). Tanto em um conto quanto no outro, a intriga amorosa desenha um triângulo, como já foi dito, e conduz, fortuitamente num caso e voluntariamente no outro, à morte de uma das personagens (o amigo, marido, rival falecido por doença, em *El espectro*; a *star* apaixonada, rejeitada e suicida, em *El puritano*). Todavia, longe de encerrar o relato, essas mortes dão início a um obsessivo ritual praticado pelos sobreviventes (o casal Guillermo Grant/Enid, em *El espectro*; o puritano que em nome das obrigações conjugais previamente contraídas rejeita o amor da *star*, no conto homônimo). Assim, uma e outra vez, noite após noite, seja para espantar a culpa (ou/e para revivê-la) seja para ratificar a morte (ou/e para ressuscitar o morto), tais personagens dirigem-se à sala escura, tornam-se espectadores compulsivos das fitas protagonizadas pelos espectros fílmicos dos que não mais estão aí, embora, paradoxalmente, pareçam estar. Certamente, não é uma mera coincidência o fato de que o casal Guillermo Grant/ Enid assista, em vida, a cada noite, um filme que duplica a própria história,³²⁵ e que

³²⁴ Jean-Louis Baudry, “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (artigo publicado em *Cinéthique*, 7/8/1970), em I. Xavier, *op. cit.*, p. 396-7.

³²⁵ Cito uma passagem de *El espectro*: “Una noche – estábamos en Nueva York – me enteré de que se pasaba por fin El Páramo, una de las dos cintas de que he hablado, y cuyo estreno se esperaba con ansiedad. Yo también tenía el más vivo interés de verla y se lo propuse a Enid. Por qué no? [...] Fuimos al Metropole, y desde

nesse ritual repetido, o olhar do ator/protagonista, do amigo-marido-rival “traído”, mude de direção, desloque-se mais e mais até encontrar os olhos do Grant/espectador, que dispara contra o fantasma (contra si) e finalmente morre.³²⁶ Provavelmente, não seja uma mera coincidência (ou seja uma “coincidência feliz”), o fato de que, já mortos, transformados por sua vez em espectadores espectrais, o casal Grant/Enid freqüente a cada noite a sala escura, à espera de assistir o último filme rodado pelo amigo-marido-rival “traído”, e que esse filme se intitule *Más allá de lo que se ve*. De fato, o tempo todo, em ambas as narrativas *vê-se além do que se vê*, do que é, e vai-se mais e mais além, conduzido por uma pulsão ingovernável.

Com efeito, que força arrasta Guillermo Grant e Enid, em vida, a freqüentar *El metropole* e deparar com o fantasma morto/vivo do amigo-marido-rival “traído”, de Wyoming? Por que o puritano, tendo conseguido resistir ao poder de sedução da *star* viva, acaba abandonando-se uma e outra vez ao fantasma da *star* morta/viva, projetado na tela?

Duas forças de signo “distinto” parecem presidir tais cerimônias e disputar a existência de seus participantes: por um lado, e Guillermo Grant o explícita em determinado momento, volta-se à sala para poder “esquecer”. Freudianamente, caberia afirmar que a repetição vincula-se à tentativa de “elaborar” (retrospectivamente) o “trauma”, de desenvolver um mecanismo de “defesa” denominado “ansiedade”; que se repete e revive a mesma cena para domesticar o “susto”, pois, familiarizando-se com a situação, o fator surpresa, o inesperado e violento da experiência traumática, mitiga-se pouco a pouco e deixa de ser (oni)presente.³²⁷ Em primeira instância, volta-se a assistir a cada noite o mesmo filme para “matar o morto”, para sepultá-lo e, hipoteticamente, fazer prevalecer o direito dos vivos. A repetição, dessa forma, subordina-se ao princípio do prazer, tem por missão reduzir o desprazer suscitado pela irrupção do fantasma e restituir parcialmente o equilíbrio, submetendo-se à pulsão de vida. Ir, ver, rever, assistir uma e outra vez o filme, visitar certos

la penumbra rojiza del palco vimos aparecer, enorme y con el rostro más blanco que a la hora de morir, a Duncan Wyoming. Sentí temblar bajo mi mano el brazo de Enid. A la noche siguiente volvimos [...] Una y otra noche, siempre atentos a los personajes, asistimos al éxito de El Páramo. La actuación de Wyoming era sobresaliente y se desarrollaba en un drama de brutal energía:.. La situación central constituía una escena en que Wyoming, herido en la lucha con un hombre, tiene bruscamente la revelación del amor de su mujer a ese hombre [...] Pocas veces la revelación del derrumbe, la desolación y el odio han subido al rostro humano con más violenta claridad que en esa circunstancia a los ojos de Wyoming (op. cit., p. 546-547, os grifos em fonte normal são meus).

³²⁶ “Por qué continuábamos yendo al Metropole? Qué presagio nos arrastraba como a sonámbulos ante una acusación alucinante que no se dirigía a nosotros, puesto que los ojos de Wyoming estaban vueltos a otro lado? Adónde miraban? No sé dónde, a un palco cualquiera de nuestra izquierda. Pero una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros [...]. Más fácil nos sería ver a nuestro lado a un muerto que deja la tumba para acompañarnos que percibir el más leve cambio en el rastro lívido de un film. Perfectamente. Pero a despecho de las leyes y los principios naturales, Wyoming nos estaba viendo. Si para la sala El Páramo era una ficción novelesca y Wyoming vivía sólo por una ironía de la luz; si no era más que un frente eléctrico de lámina sin costados ni fondo, para nosotros – Wyoming, Enid y yo – la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en el palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido vivo [...]. Noche a noche, palco tras palco, la mirada se iba volviendo cada vez más a nosotros [...] Con lentitud de ira y los ojos clavados en nosotros, Wyoming se incorporaba del diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano... Un fulgor deslumbrante nos cegó, a un tiempo que Enid lanzaba un grito. La cinta acababa de quemarse [...]. El día siguiente... yo tenía un revólver en el bolsillo [...] Wyoming se incorporó por fin. Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz, venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender las zarpas de sus dedos... e hice fuego. No puedo decir qué pasó en el primer instante. Pero en pos de los primeros minutos de confusión y de humo, me vi con el cuerpo colgado fuera del antepecho, muerto. Desde el instante en que Wyoming se había incorporado del diván, dirigí el cañón del revólver a su cabeza. Lo recuerdo con toda nitidez. Y era yo quien había recibido la bala en la sien” (op. cit., p. 548-51, os grifos aparecem em fonte normal).

³²⁷ As noções de trauma, ansiedade, susto, defesa, elaboração são exaustivamente tratadas por Freud no início de *Além do princípio do prazer* (Edição Standard das *Obras psicológicas completas*, v. XXIII, Rio de Janeiro, Imago, 1969).

lugares do passado, (re)construir-los ao freqüentá-los, convencer-se de que pertencem irremediavelmente ao passado, inscrevê-los e rescrevê-los no interior de uma história: esse seria o papel desempenhado em ambas narrativas por essa espécie de sucedâneo terapêutico chamado cinema, prática não casualmente considerada por alguns críticos como uma “psicanálise dos pobres”.³²⁸

Desenhando um movimento em aparência inverso ao apontado nos itens anteriores, as personagens, como pacientes em “processo de cura”, visitam seguidamente o (próprio) fantasma para distinguir, discernir, diferenciar, fantasia e “realidade”, passado e presente, para poder seguir adiante com suas vidas. Mas, longe de distinguir esses planos, os confundem cada vez mais devido à força do dispositivo cinematográfico. Nada se elabora, nada se resolve, nada se mitiga, nada se transforma, nada se discerne. Ao contrário, as personagens se deixam arrastar pelo poder de ilusão de um fantasma que ganha cada vez mais materialidade e que, ao invés de “ser morto”, “mata” os protagonistas. Ao longo desse caminho, a hegemonia do princípio do prazer e da pulsão de vida cedeu seu lugar a uma pulsão hipoteticamente antagônica, a pulsão de morte. A trama de alguns dos contos cinematográficos de Horacio Quiroga parece projetar essa dinâmica no plano (na tela) da literatura (da letra).

³²⁸ Sobre essa questão, cf. entre outros o ensaio de René Predal intitulado “Le film fantastique: psychanalyse du pauvre? Sigmund, King-Kong, Tarzan et les autres”, *Cinémaction*, n. 50, 1989.